



Ilaria Bignotti

**Matko Meštrović.**

**Di ogni processo storico bisogna analizzare convergenze e divergenze; nessun percorso storico è lineare, ma fatto di richiami e di riprese\***



#### **Introduzione**

Fondatore con Božo Bek e Almir Mavignier del movimento di Nove tendencije, del quale è stato fondamentale referente teorico e critico, nel 1968 Meštrović è stato uno dei membri del comitato organizzativo della sezione *Computers and Visual Research* di *tendencije 4* e redattore della rivista *Bit International*. A lungo ha svolto il ruolo di ricercatore all'Istituto di Economia a Zagabria, sostenendo e ideando progetti interdisciplinari sui processi socio-culturali di transizione e globalizzazione in Croazia ed Europa.

La sua testimonianza per questo dossier, a cinquant'anni di distanza, presenta la sua visione in merito non solo al movimento di Nove tendencije, ma anche alle vicende artistiche e culturali della Croazia, rispetto all'Italia, tra anni '60 e tempi attuali.

Le sue risposte sono dense di stimoli a riflessioni ancora da sviluppare: «[...] di ogni processo storico bisogna analizzare convergenze e divergenze; nessun percorso storico è lineare, ma fatto di richiami e di riprese», ha detto.



*Gli anni '60 vedono la nascita di numerosi titoli e nomi dati a gruppi e movimenti. Nove tendencije, nelle sue varianti singolare/plurale, fu tra le definizioni più usate anche in ambiti diversi e distanti rispetto a quello cui si riferiva, soprattutto in Italia, dal 1966 in avanti. Vuole provare a spiegarmi come nacque tale definizione all'inizio degli anni '60?*

Prima di parlare di come nacque la definizione, devo fare alcune precisazioni e ricostruire la storia del movimento.

Innanzitutto, il problema delle varianti del nome singolare/plurale era dovuto alle diverse presenze e istanze interne al movimento, e tali fin dall'inizio. Pensiamo alla differenza tra il Group de Recherche d'Art Visuel e Piero Manzoni, con la sua capacità di provocare attraverso il comportamento e l'azione il livello mitico,

---

\* Intervista raccolta a Zagabria, 18 gennaio 2012.

artificiale, non autentico dell'arte e della sua funzione e posizione nella società, entrambi presenti nel movimento. Come unire poi l'opera di Manzoni con quella di Piero Dorazio, pittore che elimina i principi della figura, della composizione, della forma, che insomma rigetta tutto quello che caratterizzava la pittura in passato?

Eppure, anche Piero Dorazio fece parte di Nove tendencije. Anzi, io e Mavignier ci siamo incontrati e riconosciuti per i nostri comuni intenti, proprio sulla scelta di Piero Dorazio che effettivamente chiamammo tra i membri del movimento che stava nascendo.

Quanto alla costituzione di Nove tendencije, bisogna riandare al mio incontro con Mavignier che avvenne in occasione della Biennale veneziana del 1960: senza prima esserci mai incontrati, io che ero un giovane critico e lui un giovane artista di due paesi distanti, concordammo sul fatto che in quella Biennale l'unico artista notevole era proprio Piero Dorazio.

A Zagabria continuammo a discuterne: Mavignier aveva individuato in me un giovane critico intelligente e così mi propose di selezionare alcuni artisti jugoslavi che secondo il mio giudizio valesse la pena esporre nella casa di Kurt Fried, proprietario del giornale di Ulm, la cui casa era appunto un centro di avvenimenti culturali e artistici per l'epoca. Mavignier intendeva poi stilare una lista di artisti che lavorassero nella direzione di Piero Dorazio; al fine di presentare anche qui, a Zagabria e ad un pubblico qualificato, quelle ricerche contemporanee accomunate da una comune tensione. Mentre Mavignier tornava a Ulm, io mi recai da Božo Bek, direttore della Gradska Galerija suvremene umjetnosti di Zagabria che accettò immediatamente la mia proposta.

Nella primavera del 1961 venne inaugurata la mostra a Ulm dedicata a dodici artisti jugoslavi e che mi mise in contatto con il Gruppo Zero a Düsseldorf, formato da Mack, Piene e Uecker, dai quali mi mandò lo stesso Mavignier per portare loro le fotografie che aveva scattato in Egitto e che gli aveva promesso; i membri del gruppo in quel momento preparavano l'ultimo numero della rivista *Zero*. Ricordo ancora che trovai sul pavimento del loro studio tutto il materiale disteso per la preparazione del nuovo numero di *Zero*.

Dovevo poi incontrarmi con Max Bill, cui Mavignier era molto legato: diceva di essere il primo studente della Hochschule für Gestaltung di Ulm ad avere sul proprio diploma due "MAX": ovvero, l'approvazione e la referenza di Max Bill e Max Bense!

Tuttavia in Svizzera non riuscii ad incontrare Bill, bensì incontrai Karl Gerstner, a Ulm conobbi Tomàs Maldonado e tornando attraverso Monaco Gerhard Von Graevenitz. Mentre ero in viaggio telegrafai a Božo Bek per ribadirgli l'importanza di presentare questi artisti. Nella mostra dell'agosto 1961 alcuni nomi proposti da Mavignier a febbraio furono poi eliminati per ragioni differenti: per esempio, alcuni

artisti brasiliani non poterono esporre per motivazioni pratiche, era molto complicato fare arrivare le loro opere a Zagabria; Mavignier non voleva Enzo Mari, con il quale invece, fin dal 1959, entrai in contatto attraverso Munari ed ebbi fino ad un certo periodo un rapporto molto amichevole.

Quanto alle trasformazioni del nome ed ai suoi passaggi singolare/plurale è importante ricordare che, quando nel 1965 fu chiara la crisi del movimento, dal punto di vista del programma e degli interessi, decidemmo di cambiare il nome al singolare per suggerire una pressione formale di integrazione. Ma va anche segnalato che già a Venezia, due anni prima, quando venne portata la mostra *Nove tendencije 2* nel 1963-1964, questa fu chiamata *Nuova tendenza 2* (Meštrović & Putar 1963) (Marangoni 1963); mentre a Leverkusen, dove fu poi portata da Kultermann, allora direttore del Museum Schloss Morsbroich, non cambiò il nome e mantenne il plurale di *Neue Tendenzen* (Kultermann 1964). Inoltre in quella italiana la lista degli artisti era modificata rispetto a quelli esposti a Zagabria e a Leverkusen.

I nomi di Nove tendencije erano numerosi come quelli che avevano i vari gruppi che ne facevano parte, quali N, T, Zero...Zero forse aveva la definizione più appropriata: mi piace ricordare che sull'ultima pagina del numero della rivista del gruppo stesso, erano incollati un seme di girasole ed un fiammifero, suggerendo dunque al lettore di distruggere l'ultimo numero con il fiammifero e poi di farlo ricrescere con il seme. Questo è un aspetto rappresentativo della poetica di Zero la cui ricerca non aveva alcuna connessione con gli approcci gestaltici o costruttivisti ma intendeva suggerire un profondo cambiamento nella situazione spirituale contemporanea.

Non è invece completa la mia conoscenza della situazione espositiva e artistica italiana dal 1966 che poco seguì a causa di altri impegni che mi trovai a dover gestire.

Come nacque, infine, la definizione: interessante è riprendere una delle prime lettere che Piero Manzoni mi inviò, recentemente pubblicate sul numero 3 di *Fantom Slobode* nel 2010, dove puntualizzava sulla difficile scelta del nome da dare alla mostra che avrebbe inaugurato Nove tendencije, sottolineando la sua "preoccupazione" sulla presenza di artisti già storici quali Bill e Munari e invece acconsentendo, di fronte al titolo *Avanguardia 61* allora ipotizzato, a mandare un quadro, una linea e una scatola di *Kunstlerscheisse*.

Tornando al nome del movimento, questo nacque da una serie di domande e di problematiche che si definirono nel corso del tempo; d'altra parte, nella storia poche cose sono fatte secondo un piano preciso: il ruolo del caso, delle coincidenze, dell'azzardo sono più importanti. Anche Nove tendencije nacque per un incontro tra azzardo e necessità: che cosa fosse in questo caso l'azzardo e che cosa la

necessità, potrebbe essere il nucleo di un tema sul quale riflettere.

*Diversi furono gli artisti italiani che parteciparono a Nove tendencije, a partire da Manzoni, a Castellani al Gruppo N. Le chiedo, se vuole e se ritiene opportuno, provare a delineare la specificità, se di specificità si può parlare, dell'apporto dato dal linguaggio italiano al movimento.*

*O meglio, in senso più ampio, mi chiedo e le chiedo se nella sempre più estesa internazionalizzazione di Nove tendencije, vi furono apporti che vennero specificamente da alcune realtà e culture nazionali; e se sì, quali? Nel caso italiano? Quali gli apporti, quali i protagonisti italiani che maggiormente colsero il significato di Nove tendencije?*

Questo è un argomento interessante, ma impossibile da sviluppare come risposta ad una domanda nel contesto di una intervista. Le ho spiegato prima della notevole differenza che fin dalle origini esisteva tra gli artisti di Nove tendencije: se ne potrebbe parlare a lungo, anche a livello di storia delle ideologie: per l'Italia penso ad una linea che da Gramsci arriva a Toni Negri. Questi si interessava di Nove tendencije, conosceva bene il Gruppo N - il Gruppo N aveva il primo studio nella sede di Toni Negri - e con lui sono recentemente in contatto. D'altra parte, anche se possono sorgere alcuni interrogativi sull'allineamento ideologico del Gruppo Zero a Nove tendencije, pensando per esempio ai suoi obiettivi dall'orientamento "distruttivo" e quindi distanti anche rispetto a Dada che non usa fiamme, non distrugge come Zero, per non parlare della sua distanza da Manfredo Massironi del Gruppo N, i cui scritti sono molto radicali, tuttavia nemmeno il Gruppo Zero può essere messo in alcuna altra posizione se non in quella, diciamo, di sinistra e della immaginazione sociale agita e portata avanti in questi anni. Ci sono tanti gruppi, d'altra parte, irrilevanti in questo periodo in Italia che non sono mai entrati nell'ambito delle Nove tendencije. Fondamentali invece furono il Gruppo N, il Gruppo T, il Gruppo MID, ma differenti per tipo, carattere, accenti. Sebbene le formulazioni operative fossero simili, la tipologia dei singoli gruppi era infatti diversa: il Gruppo T, per esempio, non produsse un testo che riflettesse le posizioni dei suoi componenti in merito agli interessi di classe, a differenza del Gruppo N, molto orientato in questo senso; importante anche il Gruppo MID, in particolar modo per la personalità e la ricerca di Antonio Barrese con il quale sono ancora in contatto. Il Gruppo MID credo sia riuscito a fare una sintesi potenziale delle ricerche di tutti gli altri gruppi: se la ricerca visuale era comune a tutti, l'attivazione degli oggetti non esisteva, per esempio, nel Gruppo N ed è invece evidente in MID. Bisogna guardare anche alle date: il Gruppo N entra in Nove tendencije nel 1961, il T nel 1963, il MID nel 1965.

Qualche ragione di questi ingressi in date differenti c'era, e sarebbe interessante capirne bene i motivi.

*Nel suo testo teorico del 1961 su Nove tendencije fa un bellissimo discorso sul valore del singolo individuo e sulla importanza della individualità creatrice che tuttavia, unita alle altre, può dare i migliori risultati (Meštrović 1961).*

*In questo senso, pur esaltando la poetica del gruppo e della ricerca collettiva, riconosce il valore del singolo artista e difende il principio della individualità. Le chiedo quindi una sua riflessione su quanto i gruppi di ricerca in quegli anni '60 fossero effettivamente tali e su quanto invece potessero emergere le singole personalità.*

Quel testo del 1961 aveva una posizione molto aperta su quello che doveva venire che ancora non sapevamo, eppure risoluta ad abbandonare e a rigettare tutto ciò che c'era prima, dunque vicina a certi gruppi e personalità di Nove tendencije.

Alla base di questa riflessione era la volontà, forse ispirata a certo socialismo, di avvicinare personalità diverse, di estendere l'arte il più possibile, di abbracciare una vasta quantità di persone. La mia riflessione derivava anche dalla analisi della struttura degli oggetti di Nove tendencije, formati da più elementi che, se isolati, non avevano alcun valore, mentre lo acquisivano nella strutturazione finale dell'opera, interagendo l'uno con gli altri. Ma se questo è un significato ancora metaforico; andando a verificare invece l'intenzione del Gruppo N di firmare collettivamente le opere, ci rendiamo conto che questa fu una utopia, una posizione idealistica, possibile solo all'interno dell'ambiente creativo di gruppi particolari di Nove tendencije.

Osserviamo i singoli protagonisti e quanto avvenne dopo lo scioglimento dei gruppi, per esempio: oggi Alberto Biasi prosegue la ricerca di Toni Costa che egli interruppe anni addietro; quando Le Parc fu scelto dal mercato e quindi distinto dal Gruppo GRAV, la sua ricerca perse il senso che aveva nel contesto del gruppo, si allontanava dai suoi intenti. Osserviamo poi le opere di Gianni Colombo e quelle di Davide Boriani: sono completamente diverse, solo contestualmente al gruppo in cui sono uniti esse possono dialogare.

Per questo penso che questi siano i principali apporti dati dai gruppi in Nove tendencije: la solidarietà morale, la ricerca di un orientamento critico verso le nuove prospettive storiche, la definizione dei criteri di giudizio e i principi metodologici del lavoro, la riflessione delle condizioni sociali dell'attività artistica, la formulazione dei programmi di ricerca e dei testi storici; la relazione tra arte e scienza che metaforicamente potrebbe essere spiegata con l'immagine di un applauso: a quale

mano potrebbe appartenere?

Nel 1965, quando sotto la pressione di Mari e di Le Parc si cercò di definire chi, e per quali motivi, potesse realmente appartenere a Nove tendencije, ci si rese conto che questo tentativo era impossibile, come impossibile era stabilire rigidamente gli elementi di distinzione all'interno del movimento.

Si trattava tutt'al più di una comunanza dettata da principi di ideazione, come già analizzavo nel testo successivamente realizzato per *Nove tendencije 2* nel 1963, dove sottolineavo l'importanza di difendersi dalla corruzione, di non venderci, di non cedere al mercato: così cercavo di difendere la nostra ricerca, era una questione di coerenza, di ortodossia che allora molti di noi sentivamo essere fondamentale.

*Non solo gli artisti, ma anche diversi critici italiani ad un certo punto si avvicinarono a Nove tendencije: le chiederei di ripercorrere con me, in base al suo ruolo di teorico riconosciuto, alcune presenze critiche italiane che a suo giudizio, lette oggi, seppero interpretare al meglio le istanze del movimento. In particolar modo, le chiederei se vuole di analizzare il ruolo rivestito da Umbro Apollonio, dai romani Bucarelli e Argan, da Sergio Bettini e Giovanni Marangoni (entrambi scrissero sul catalogo della mostra veneziana Nuova tendenza 2 del 1963-1964).*

Partendo dal catalogo di *Nuova tendenza 2* del 1963 mi sembra interessante la riflessione di Sergio Bettini e in particolar modo il titolo, *Poetica di "gruppi"* (Bettini 1963).

Importante la questione posta da Giovanni Marangoni sulla *Notizia storica* (Marangoni 1963a): quali le origini, dove iniziano Nove tendencije, a quali riferimenti si rifanno? Giulio Carlo Argan era il critico e lo storico che sapeva vedere più avanti, riusciva a capire dove sarebbero andate le ricerche artistiche del tempo. Ricordo che rimasi molto impressionato dal suo saggio *Walter Gropius e la Bauhaus* che mi regalò Enzo Mari, in quanto i principi della Bauhaus rivelavano molti punti di contatto con quelli di Nove tendencije (Argan 1965): la poetica e l'etica dei gruppi; il metodo pedagogico; il confronto tra generazioni diverse, nell'ottica della riproduzione e della diffusione del sapere.

Umbro Apollonio era più interessato ai cambiamenti del linguaggio, alle conseguenze formali in senso artistico, non a quelle sociali.

*Quale a suo parere l'apporto e lo scambio che vi fu tra Nove tendencije e gli Incontri Internazionali di San Marino, in particolar modo con Gerardo Filiberto Dasi che in una recente conversazione avuta con me ha sottolineato l'importanza rivoluzionaria di Nove tendencije?*

Sicuramente tra gli *Incontri* più importanti vi fu quello del 1963, dedicato a *Oltre L'Informale* e nel quale è impressionante la lista dei nomi e dei contributi critici, che andavano da Francastel a Restany ad un mio testo, precedentemente edito nel catalogo della mostra Nuova Tendenza tenutasi a Venezia alla Fondazione Querini Stampalia nel 1963 (Argan et al. 1963).

Nel 1968, a San Marino, avevo portato un testo sulla socializzazione della scienza e sulla scienza dell'arte intitolato *Scientification as a Condition for Humanisation*, che recentemente è stato tradotto in inglese in occasione del progetto [Sweet Sixties](#) (Dasi & Zanelli 1968).

*Quale il ruolo di Gillo Dorfles nei confronti del movimento? La sua posizione è ambigua, a mio parere, nei confronti delle ricerche programmate che critica quando parla di Pittura oggetto.*

Conobbi Dorfles attorno al 1959, quando tradussi il suo libro, *Oscillazioni del gusto*; rimasi molto sorpreso della sua mancanza di interesse verso *Nove tendencije*; credo non potessero comunque incontrare la sua piena approvazione per la radicale volontà che esprimevano nei confronti di un totale rinnovamento della *Weltanschauung* dell'arte e della cultura, quindi della società; di fronte alla forza di queste proposte, la posizione di Dorfles è stata quasi neutrale, riflettendo un orientamento che mi pare essere conservativo.

*Anche recentemente si è voluta mettere in relazione a *Nove tendencije* la mostra Arte programmata del 1962, presentata da Umberto Eco e ordinata da Munari al negozio Olivetti a Milano, poi itinerante. Ma a me sembra che questa mostra e i suoi intenti fossero distanti da *Nove tendencije*, in quanto la mostra Arte programmata mi pare fosse maggiormente rivolta, ancora, ad una analisi del dato percettivo e sensoriale dell'oggetto e del suo impatto verso il pubblico (infatti Eco puntava il discorso sulla relazione tra caos e programma, regola e libertà dell'opera), mentre in *Nove tendencije* il discorso mi pare maggiormente rivolto alla società e al valore educativo e prima ancora ideologico dell'arte. Quale il suo parere?*

Anche il discorso attorno ad Eco è molto complesso; per *Nove tendencije* scrisse oltre al saggio *Arte programmata* del 1962, un intervento per il convegno del 1968 dedicato all'argomento *Computer e ricerche visuali*, nel contesto di *Tendencije 4*. La sua presenza era certo importante, sebbene a livello critico non vedo un legame diretto tra le teorie di Eco e quelle di *Nove tendencije* e dunque concordo

pienamente con la sua lettura.

*A partire dal 1963, in un crescendo di sforzi per sistematizzare il movimento, sono stati tracciati diversi “alberi genealogici”, per esempio da Boris Kelemen (Kelemen 1963) e da Giovanni Marangoni per indicare un percorso di riferimenti storici che dai futuristi ai costruttivisti all’arte concreta avrebbero costituito alcune basi sulle quali si sarebbero sviluppate Nove tendencije (Marangoni 1963a). A suo parere quali gli antecedenti più significativi del movimento in questo senso?*

Credo che in ogni processo storico vadano analizzate convergenze e divergenze; nessun percorso storico è lineare, ma fatto di richiami e di riprese.

*La storia dell’arte contemporanea, soprattutto europea, tende a denigrare fortemente la mostra che il MOMA fece nel 1965, dedicata al tema del Responsive Eye (Seitz 1965). Quale il suo giudizio, oltre 40 anni dopo?*

*The Responsive Eye* fu la risposta americana ad una sfida europea, con una intonazione imperiale. Seitz venne da me, qui a Zagabria, per prendere informazioni: cosa che non è mai stata menzionata, a partire dal catalogo della mostra stessa.

*Tra gli scambi interessanti tra Italia e Nove tendencije, è anche la curiosa esistenza di due riviste, “B.t. Arte oggi in Italia” nata a Milano nel 1967 e diretta da Daniela Palazzoli, e “Bit International” che nasceva nell’ambito di Tendencije 4. Le due riviste erano molto vicine per i nomi degli artisti coinvolti e per l’attenzione data alle nuove tecnologie. Eppure, dalle mie attuali ricerche e interviste, non si conoscevano. Lei conosceva la “B.t italiana”?*

Non conosco questa rivista italiana, non sapevo di questa curiosa coesistenza ma credo sia una scoperta significativa e sintomatica dei punti di contatto e delle connessioni della ricerca italiana rispetto a Nove tendencije.

*Quale il ruolo della Galerija dello Studentskog Centra nell’ambito di Tendencije 4?*

La Galerija dello Studentskog Centra fu una importante realtà che permise a Nove tendencije un allargamento di spazio e di iniziative. Quanto alla mostra *Typoezija* (Typoezija-Typoetry 1970), purtroppo non la vidi, mi stavo orientando su altre ricerche tra arte e scienza e preparando per andare in America.



*A partire dal 1968 Nove tendencije individua nella ricerca visuale legata al computer e alla teoria dell'informazione il nuovo nucleo sul quale proseguire la propria attività, dopo quella che è stata indicata come crisi organizzativa e poi teorica del 1965. Quale il suo giudizio oggi su questa direzione di Nove tendencije, condotta soprattutto attraverso "Bit International"?*

Mi sono da subito occupato di queste ricerche, sul primo numero di "Bit" esce infatti il mio articolo *Osservatore Osservato* dove presento la ricerca di Abraham Moles e di Max Bense. Ma la mia posizione interdisciplinare è bene espressa anche in un mio libro recente edito da Cambridge Publishing nel 2008, *Dispersion of Meaning* (Meštrović 2008).

Consiglio poi la lettura di un lavoro che ho personalmente seguito e realizzato da uno studioso, Armin Medosch, intitolato *Automation Cybernation and the Art of New Tendencies 1961-1973*, che a breve verrà discusso quale tesi di dottorato alla Goldsmith University a Londra, importante per l'analisi di tutto il contesto. E ovviamente, consiglio anche la lettura del già citato volume di Margit Rosen del 2011, ricco di dati e di informazioni documentaristiche e di archivio, sebbene ancor oggi mi chiedo perché non vollero pubblicarvi anche il mio testo di *Nova tendencija 3* del 1965 (Rosen 2011).

#### **Riferimenti bibliografici**

Argan, G C [et al.] 1963, *12. Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte, Rimini, Verucchio, Riccione*, 1963, Gattei, Rimini.

Argan, G C 1965, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino.

Bettini, S 1963, 'Una poetica di "gruppi"' in *Nuova tendenza 2*, ed. G. Marangoni, catalogo della mostra, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Dasi, G F & Zanelli, W (eds.) 1963, *Oltre l'Informale, IV Biennale Internazionale d'arte San Marino*, catalogo della mostra, Palazzo del Kursaal, Repubblica di San Marino, 7 luglio - 7 ottobre 1963, Grafiche Gattei, Rimini.

Kelemen, B 1963, 'Kalendar', in *nove tendencije 2*, eds. M Meštrović & R Putar, [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1. 8. 1963 – 15. 9. 1963, Grafički zavod hrvatske, Zagreb.

Kultermann, U (ed.) 1964 *Neue Tendenzen*, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 13. 3. 1964 - 3. 5. 1964, Städtisches Museum, Leverkusen.

Marangoni, G 1963a, 'Notizia storica', in *Nuova Tendenza 2*, ed. G. Marangoni 1963, catalogo della mostra, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Marangoni, G (ed.) 1963b, *Nuova Tendenza 2*, catalogo della mostra, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Meštrović, M & Putar R (eds.) 1961 *nove tendencije 1*, [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 3. 8. 1961 – 14. 9. 1961, Grafički zavod hrvatske, Zagreb.

Meštrović, M & Putar R (eds.) 1963, *nove tendencije 2* [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1. 8. 1963 – 15. 9. 1963, Grafički zavod hrvatske, Zagreb.

Meštrović, M 1965, 'Razlozi i mogućnosti povijesnog osvješćivanja', in *nova tendencija 3*, ed. B. Bek, 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Muzej za Umjetnost i Obrt, Centar za Industrijsko Oblikovanje, Zagreb, August 13 - October 19 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Meštrović, M 2008, *Dispersion of Meaning*, Cambridge Publishing, Cambridge (UK).

Rosen, M 2011 *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961-1973*, [catalogo della mostra], Neue Galerie, Graz, 28. 5 – 17. 6. 2007, ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe, 23. 2. 2008 - 18. 1. 2009, ZKM , Karlsruhe, The MIT Press, Cambridge (MA).

Seitz, W (ed.) 1965, *The Responsive Eye*, exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York.

Bek, B, Kelemen, B & Putar, R 1970 'Typoezija-Typoetry', in *Tendencije 4, međunarodna izložba-tendencies 4, international exhibition*, eds. B. Bek, B. Kelemen & R. Putar, [catalogo della mostra], Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 5. 5. 1969 - 30. 5. 1969, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb.